2E ÉDITION

Manuel des Principes de la THÉORIE MUSICALE

par

E. GRUYER

Officier de l'Instruction publique





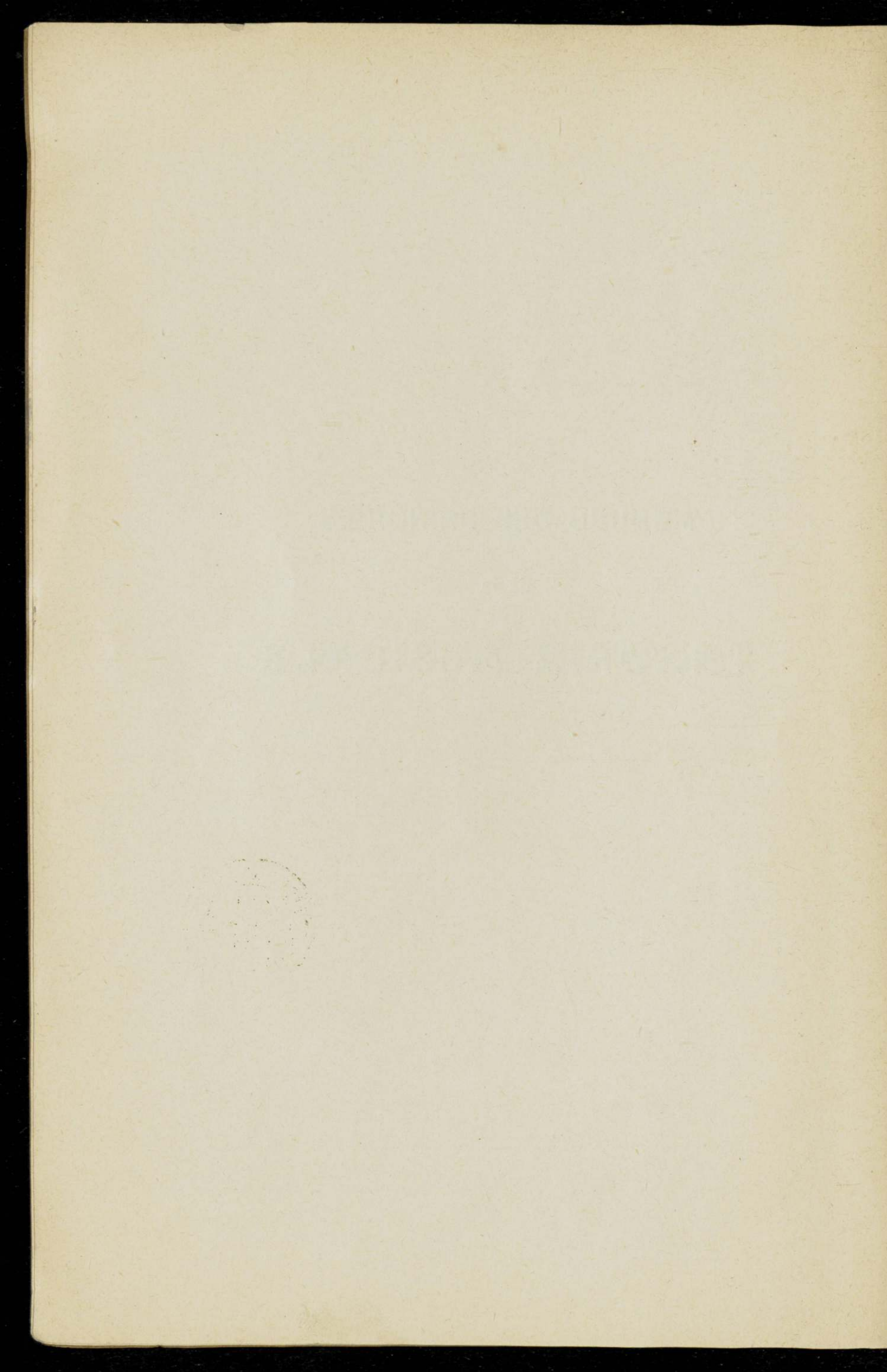
PARIS

E. FROMONT, ÉDITEUR

44, rue du Colisée (Faub. St-Honoré)

Prix net [illegible] 25

MANUEL DES PRINCIPES
de la
THÉORIE MUSICALE



Manuel des Principes de la THÉORIE MUSICALE

par

E. GRUYER

Officier de l'Instruction publique



PARIS

E. FROMONT, ÉDITEUR

44, rue du Colisée (Faub. St-Honoré)

—

APPROBATIONS



Vernouillet, 29 Juillet 1906

J'ai lu avec intérêt votre *Manuel des Principes de la Théorie Musicale.*

C'est clair, net et concis.

Je vous adresse mes sincères félicitations pour ce recueil que je crois appelé à rendre de grands services au personnel enseignant.

Veuillez agréer, etc.

L. A. BOURGAULT-DUCOUDRAY.
Professeur de l'histoire de la Musique
au Conservatoire national de musique.

Paris, 1er Octobre 1906

J'ai lu avec intérêt le "*Manuel des Principes de la Théorie Musicale*" de M. E. Gruyer, et je suis persuadé que ce petit ouvrage, clair et concis, trouvera auprès des Élèves auxquels il est destiné, le succès qu'il mérite.

Auguste CHAPUIS.
Professeur d'harmonie au Conservatoire,
Inspecteur Principal de l'Enseignement du Chant
dans les Écoles Communales de Paris.



Paris, 3 Août 1906

Je viens de lire le *Manuel des Principes de la Théorie Musicale* que vous avez bien voulu me communiquer et je vous en félicite vivement.

Par sa concision même, le "*Manuel*" est un précieux facteur d'enseignement,

Moins inquiétant pour l'Élève que le "*Traité*" il amène à la curiosité de celui-ci par le chemin de traverse toujours préféré à la grande route !

Avec tous mes vœux de succès pour cette utile publication, je vous envoie, Monsieur, l'expression de mes sentiments les meilleurs.

H. MARÉCHAL.
Inspecteur de la musique
dans les Écoles Supérieures et Normales

Egreville, 28 Juillet 1906

Voici un ouvrage très clair, d'un plan nouveau et d'une forme absolument intéressante.

J'en félicite grandement l'Auteur.

J. MASSENET.
Membre de l'Institut





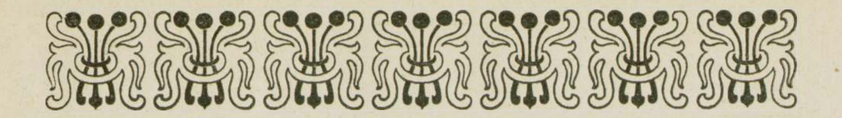
AVANT-PROPOS

Nous avons maintes fois été frappé, au cours de nos leçons, de la difficulté éprouvée par les élèves, pour comprendre les divers Traités d'enseignement musical mis entre leurs mains. Non que nous voulions contester la valeur de ces ouvrages, mais, de même que les autres branches de l'enseignement ont subi de profondes modifications dans le but d'être mises à la portée de toutes les intelligences, nous avons pensé qu'il y avait pour l'enseignement musical une lacune à remplir, dans le sens que les traités divers sont plus souvent des guides pour les professeurs qu'un outil entre les mains des Élèves. C'est dans cette pensée que nous avons conçu cet Ouvrage que nous destinons surtout aux personnes aspirant aux Brevets.

Tout en conservant un ordre logique, nous avons supprimé tout classement par chapitres et établi simplement une Table des Matières par ordre alphabétique avec indication du paragraphe et de la page où est expliquée la question. Dans le texte, d'autres numéros renvoient aux autres paragraphes dont les explications complémentaires pourraient être nécessaires.

Nous espérons que dans ce Manuel, les Élèves pourront trouver, même seuls, les notions dont ils peuvent avoir besoin ; et si nous avons réussi, nous serons heureux d'avoir pu leur être utile.

L'AUTEUR.



Manuel des Principes
de la
THÉORIE MUSICALE

Musique.

1. — La MUSIQUE est l'art de combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille.

Portée.

2. — On écrit la musique sur cinq lignes parallèles et horizontales laissant entre elles quatre interlignes. Ces cinq lignes et ces quatre interlignes se comptent de bas en haut et prennent le nom de PORTÉE.

Lignes supplémentaires.

3. — Si la portée est insuffisante pour écrire les sons plus graves ou plus élevés, on a la faculté d'ajouter au-dessus ou au-dessous de cette portée de petites lignes dites SUPPLÉMENTAIRES ou ADDITIONNELLES supérieures ou inférieures.



Notes.

4\. — Les sons se représentent par des signes appelés NOTES, les notes se placent dans la portée, sur les lignes et dans les interlignes ainsi que sur et entre les lignes supplémentaires.

5\. — Comme les sons à écrire n'ont pas tous la même durée, les notes représentent des *sons* en même temps que des *durées* de sons. Le son varie suivant la place que la note occupe dans ou en dehors de la portée, et sa durée est indiquée par sa forme ou figure.

Il y a sept notes :

Ut ou Do Ré Mi Fa Sol La Si

qui représentent des sons différents.

NOTES. — Anciennement les notes connues aujourd'hui sous les noms de

la si do ré mi fa sol s'indiquaient
par A B C D E F G.

Les lettres romaines furent substituées aux lettres grecques par St Grégoire au VIe siècle — St Ambroise en 386 et St Grégoire au VIe siècle furent les réformateurs de la musique religieuse.

Le nom des notes fut donné par Guido ou Guy d'Arezzo, moine bénédictin de l'Abbaye de Pomposa (Duché de Ferrare), né à Arezzo vers 990 et mort vers 1050 sous le pape Jean XIX. Il prit les premières syllabes du 1er verset de l'hymne à St Jean. UT queant laxis, — REsonare fibris, — MIra gestorum, — FAmuli tuorum — SOLve polluti, — LAbii reatum, sancto Joannes.

SI fut ajouté comme septième note aux six de Guydo par un nommé Lemaire vers 1670. — DO fut substitué par les Italiens à UT dont ils trouvèrent le son trop sourd.

Les anciennes notes : Maxime, longue, brève et minimes dont les durées variaient suivant les cas, ne s'emploient plus depuis qu'on a adopté les divisions par mesures.

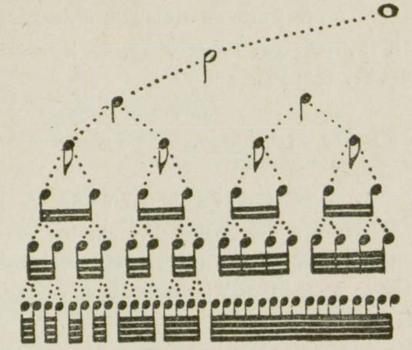
Les rondes, les blanches et les noires furent imaginées par Jean de Muris ou de Meurs, docteur en Sorbonne et chanoine de Paris au XIVe siècle.

Valeur des Notes.

6. — Il y a sept formes ou FIGURES de notes : la *ronde* 𝅝 , la *blanche* 𝅗𝅥 , la *noire* 𝅘𝅥 , la *croche* 𝅘𝅥𝅮 , la *double croche* 𝅘𝅥𝅯 , la *triple croche* 𝅘𝅥𝅰, et la *quadruple croche* 𝅘𝅥𝅱. qui représentent des durées différentes.

7. — La ronde est la plus longue des durées et dure ou vaut autant

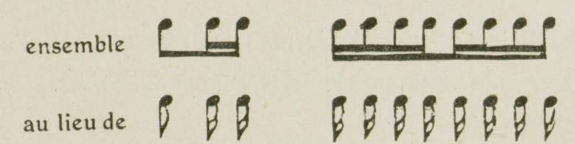
que 2 blanches.
4 noires,
8 croches,
16 double croches,
32 triple croches,
64 quadruple croches.



8. — La ronde étant prise comme unité = 1

la blanche est	la moitié	d'une ronde	= $\frac{1}{2}$
— noire	— le quart	—	= $\frac{1}{4}$
— croche	— huitième	-	= $\frac{1}{8}$
— d^le^ croche	— seizième	—	= $\frac{1}{16}$
— trip^le^ croche	— trente-deuxième	—	= $\frac{1}{32}$
— quad^e^ croche	— soixante-quatrième	—	= $\frac{1}{64}$

9. — Quand plusieurs croches, doubles, triples ou quadruples se suivent, on peut les barrer ensemble.



10. — Puisque les notes représentent des sons et en même temps des durées de sons, chacune des notes *do*, *ré*, *mi*, etc., peut donc être une ronde, une blanche, une noire. etc.

11. — En nommant les notes dans l'ordre, *do, ré, mi, fa, sol, la, si,* on a une suite de sons allant du grave à l'aigu ; dans l'ordre inverse : *si, la, sol, fa, mi, ré, do,* on a une suite de sons allant de l'aigu au grave. (§ 136).

Échelle musicale.

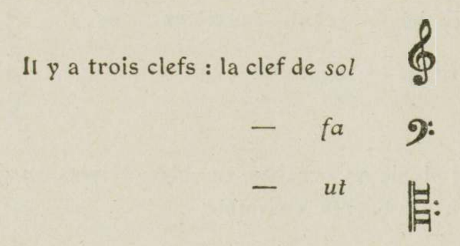
12. — Cette suite ou série de sept notes peut être augmentée d'une deuxième série, d'une troisième, etc. L'étendue des sons employés en musique est d'environ sept séries de sept notes depuis les sons les plus graves jusqu'aux plus aigus et prend le nom d'ÉCHELLE MUSICALE.

Registres.

13. — On divise l'échelle musicale en trois parties ou REGISTRES : l'*aigu*, le *médium* et le *grave.*

Clefs.

14. — Les CLEFS sont des signes qui se placent au commencement d'un morceau de musique et qui servent à donner le nom aux notes, la clef donnant son nom à la note placée sur la même ligne qu'elle.



Elles s'emploient pour les différents registres de l'échelle musicale.

15. — La Clef de Sol pour le registre aigu qui se place sur la 1re et la 2e ligne.



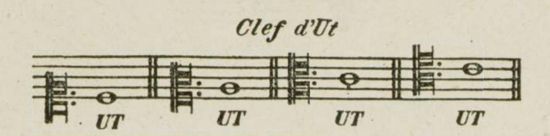
16. — La clef de Fa pour le registre grave qui se place sur la 3me et la 4me ligne.

Clef de Fa



17. — La clef d'Ut pour le registre du médium qui se place sur la 1re, 2me, 3me et 4me ligne.

Clef d'Ut



18. — En dehors de la clef de sol 2me ligne et de la clef de Fa 4me ligne, ces différentes clefs ne s'emploient guère que pour la transposition (§ 128.) ou encore dans la musique instrumentale pour l'alto, le violoncelle, etc.

Voix humaines.

19. — Les VOIX HUMAINES se divisent en deux grandes catégories : les voix de femmes ou d'enfants et les voix d'hommes. Ces voix se subdivisent elles-mêmes en trois registres principaux :

Pour les femmes :

la voix de	Soprano	(registre aigu)
—	Mezzo-soprano	(— médium)
—	Contralto	(— grave)

Pour les hommes :

la voix de	Ténor	(registre aigu)
—	Baryton	(— médium)
—	Basse	(— grave)

(Voir le tableau, page 58).

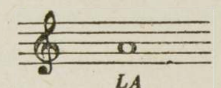
Diapason.

NOTE. — Pour servir de base à l'échelle musicale, et pour régler d'une manière absolue la place que doit occuper chacun des sons qui la forme, on se sert d'un instrument appelé DIAPASON.

Le diapason normal donne le LA 58e degré de l'échelle chromatique des sons musicaux. — Il donne 870 vibrations par seconde à la température de 15° centigrades. — Il fut construit sous la direction et le contrôle de M. Lissajoux, professeur de Physique et adopté par une commission composée de membres de l'Institut.

Le Diapason étalon prototype est déposé au Conservatoire de Musique et de Déclamation et au musée des Arts-et-Métiers.

Le diapason fut obligatoire en France depuis le 1er Décembre 1859. Le LA produit par le diapason se place sur la portée de la clef de sol deuxième ligne dans le deuxième interligne.

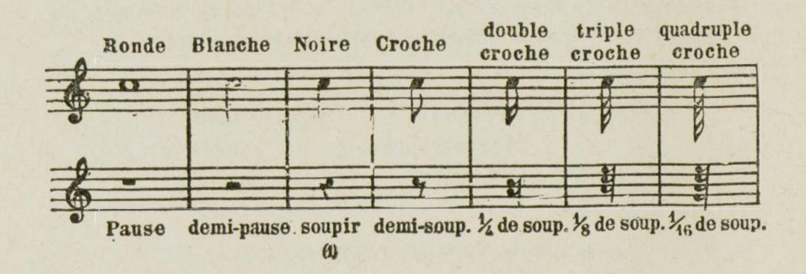


Silences.

20. — Pour indiquer la suspension ou l'interruption des sons, on emploie des signes nommés SILENCES en raison de leurs fonctions.

21. — Il y a autant de figures de silences qu'il y a de figures de notes ; c'est-à-dire que chaque note a un silence qui lui correspond comme durée.

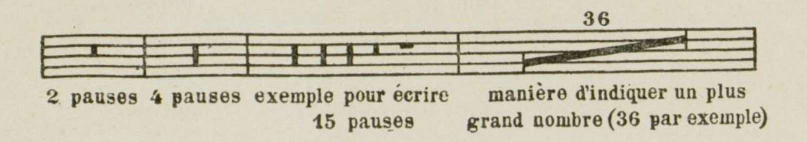
Valeurs des Silences.



REMARQUE. — Il est bon d'observer qu'à partir du demi-soupir, les silences ont autant de crochets que les notes dont ils ont la durée.

(1) Autres manières d'écrire le soupir 𝄽 , 𝄽.

22. — En dehors de ces silences, il y a quelques autres figures de silences employés dans la pratique et qu'il est bon de connaître.



Altérations.

23. — Les ALTÉRATIONS ou changement de son des notes se produisent soit en montant (1), soit en descendant.

a. L'altération ascendande s'indique par le dièse ♯

b. — descendante — bémol ♭

c. Lorsqu'une note ne doit plus être altérée, on l'indique par le bécarre ♮ qui s'emploie indifféremment pour annuler l'effet d'un dièse ou d'un bémol.

d. On emploie aussi le double dièse 𝄪, ✲, x, ×, dont l'effet est le double du dièse.

e. Et le double bémol 𝄫 qui double l'effet du bémol.

f. Il n'y a pas de double bécarre, le bécarre ramenant la note à sa place naturelle en supprimant tout espèce d'altération.

Voir § 29, 30, 31, 32 l'effet produit sur les notes par les altérations.

Intervalle.

24. — On appelle INTERVALLE le rapport d'un son à un autre, c'est-à-dire, la distance qui les sépare.

25. — L'intervalle prend son nom qualificatif du nombre de notes ou degrés qu'il renferme.

(1) MONTER veut dire aller vers les sons aigus ou élevés, et descendre aller vers les sons graves ou bas.

un intervalle de	*deux*	notes	se nomme	*seconde*
—	*trois*	—	—	*tierce*
—	*quatre*	—	—	*quarte*
—	*cinq*	—	—	*quinte*
—	*six*	—	—	*sixte*
—	*sept*	—	—	*septième*
—	*huit*	—	—	*octave*
—	*neuf*	—	—	*neuvième*
—	*dix*	—	—	*dixième*

etc. etc.

On compte toujours les intervalles en commençant par la note grave.

Intervalles simples.

26. — Les intervalles qui ne dépassent pas l'octave se nomment SIMPLES.

Intervalles composés.

27. — Ceux qui dépassent l'octave prennent le nom de COMPOSÉS ou redoublés parce qu'ils sont composés d'un intervalle simple amplifié d'une ou plusieurs octaves.

Demi-ton.

28. — Le demi-ton est le plus petit intervalle musical entre deux notes.

29. — Le dièse ♯ hausse la note d'un demi-ton.

30. — Le bémol ♭ baisse la note d'un demi-ton.

31. — Le double dièse X hausse la note de deux demi-tons.

32. — Le double bémol ♭♭ baisse la note de deux demi-tons.

Intervalle diatonique.

33. — On entend par intervalle DIATONIQUE (1) un intervalle procédant par tons et demi-tons sans altérations étrangères à la tonalité. (§ 55 et suivants).

Intervalle chromatique.

34. — Un intervalle CHROMATIQUE (2) est celui produit par des altérations étrangères à la tonalité (§ 55 et suivants).

35. — Il y a deux espèces de demi-tons.

Demi-ton diatonique.

36. — 1° le DEMI-TON DIATONIQUE qui est formé par deux notes de noms différents : RÉ ♯, mi ; SOL ♯, LA ; MI. FA. etc.

Demi-ton chromatique.

37. — 2° le DEMI-TON CHROMATIQUE qui est formé par deux notes de même nom : DO. DO ♯ : SOL, SOL ♯ ; LA, LA ♭, etc.

Comma.

COMPLÉMENT. — Le ton se divise en neuf Commas :

Le dièse ♯ hausse la note de cinq commas et forme un demi-ton chromatique.

Le Bémol baisse la note de cinq commas et forme également un demi-ton chromatique.

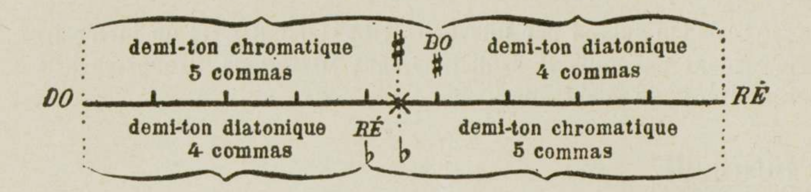
Ainsi, par exemple :

Le DO ♯ se trouve être un comma plus haut que le RÉ ♭, et comme il n'y a

(1) Diatonique, du grec Dio (par) Tonos (tons).

(2) Chromatique, du grec Croma (couleur).

que neuf commas dans le ton, le demi-ton chromatique DO, DO ♯ ayant cinq commas, il n'y en a plus que quatre dans le demi-ton diatonique DO ♯ RÉ.



Les voix et les instruments à cordes ou à vent subissent involontairement l'effet du ♯ et du ♭ en donnant cinq commas aux demi-tons chromatiques.

Pour les instruments à touches fixes (piano, orgues, etc.,) on divise le ton en deux parties égales et le ♯ et le ♭ s'exécutent sur la même touche c'est ce qu'on nomme le tempérament.

La substitution du ♯ au ♭ pour le même son produit ce qu'on nomme l'enharmonie (§ 79).

38. — Suivant le nombre de tons et de demi-tons que renferme un intervalle, il peut prendre les noms de :

Majeur, mineur, juste, augmenté ou *diminué.*

39. — Les qualificatifs majeur et mineur peuvent se comparer aux deux genres masculin, (fort), et féminin (faible). Majeur signifiant quelque chose comme maximum et mineur minimum.

Intervalle majeur.

40. — MAJEUR veut donc dire un intervalle tel qu'il doit être normalement et tel qu'il est en effet sur la tonique d'une gamme diatonique majeure (§ 52).

Intervalle mineur.

41. — MINEUR (minimum, genre féminin) est plus faible ou mieux : plus petit d'un demi-ton que l'intervalle majeur, un intervalle mineur est donc celui qui est plus petit d'un demi-ton qu'un intervalle majeur.

Intervalle juste.

42. — JUSTE est le nom qu'on donne aux intervalles qui, contrairement aux autres, donnent dans leur renversement (§ 50) un intervalle de même qualité (Juste) (§ 51).

Intervalle augmenté.

43. — Un intervalle est AUGMENTÉ quand il est plus grand d'un demi-ton qu'un intervalle majeur ou Juste.

Intervalle diminué.

44. — Un intervalle est DIMINUÉ quand il est plus petit d'un demi-ton qu'un intervalle mineur ou juste.

45. — La quarte, la quinte et l'octave peuvent prendre les noms de *juste*, *augmentée* ou *diminuée*.

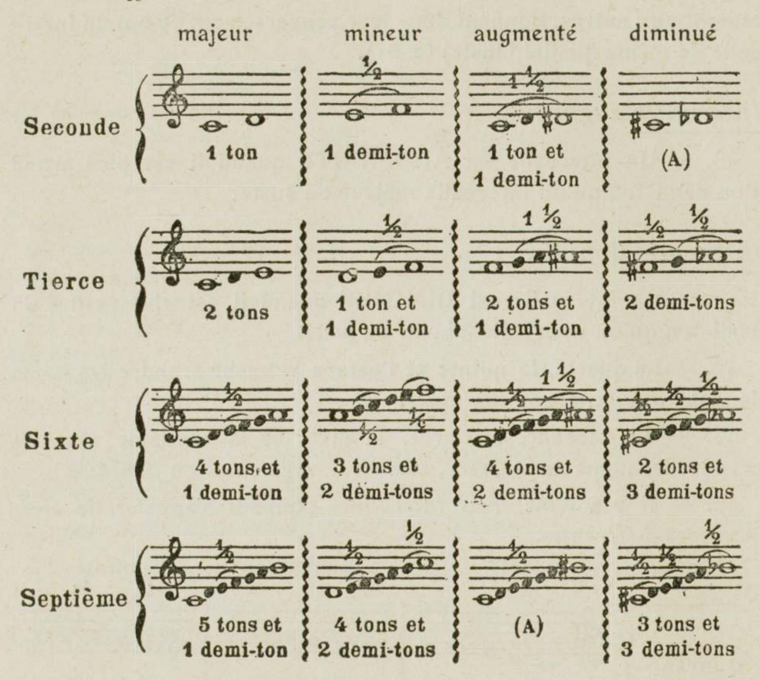
46. — La seconde, la tierce, la sixte et la septième peuvent prendre les noms de *majeure*, *mineure*, *augmentée* ou *diminuée*.

47. — Il y a donc *trois intervalles* pouvant s'appeler de *trois manières différentes*.



(1) Dans la composition des intervalles, nous ne parlons pas à dessein de demi-tons diatoniques ou chromatiques, parce que certains intervalles peuvent être augmentés ou diminués sans accidents chromatiques, Voyez la quarte augmentée et la quinte diminuée.

48. — Il y a *quatre intervalles* pouvant s'appeler de *quatre manières différentes.*



(A) REMARQUE. — La seconde diminuée n'est autre que l'enharmonie (§ 79) et nous avons vu précédemment dans le complément de la page 15 qu'il y aurait croisement (1) le Ré ♭ étant plus bas que le Do ♯. La seconde diminuée est donc inadmissible comme intervalle et n'existe que théoriquement. La 7e augmentée pour les mêmes raisons est inadmisible. Ces deux intervalles n'existent donc réellement pas.

Unisson.

49. — On appelle UNISSON le même son exécuté par deux ou plusieurs voix ou instruments, l'unisson est un intervalle nul, mais

(1) Croisement se dit lorsque la partie la plus élevée en descendant se trouve plus basse que la partie qui était auparavant plus grave, laquelle en montant devient à son tour la plus élevée.

on le place néanmoins en tête de la liste des intervalles parce que son renversement donne l'octave et *vice-versa.*

Renversement.

50. — RENVERSER un intervalle simple, c'est intervertir les notes qui le forment, soit en portant la note grave à l'aigu, soit en portant la note aiguë au grave. Les intervalles composés ne peuvent se renverser, les notes resteraient toujours l'une la note grave, l'autre la note aiguë, puisqu'elles sont séparées de plus d'une octave.

Un intervalle et son renversement forment toujours le nombre 9.

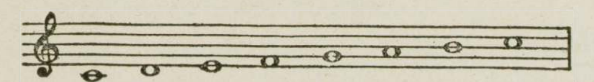
unisson 1,	2nde,	3^{ce},	4te,	5te,	6te,	7me,	8^{ve}
8^{ve},	7me,	6te,	5te,	4te,	3^{ce},	2nde,	*unisson* 1
9	9	9	9	9	9	9	9

51. — Un intervalle donne au renversement un intervalle de qualificatif opposé, excepté l'intervalle juste qui donne au renversement un intervalle juste.

un intervalle *majeur* donne au renversement un intervalle *mineur*
— *mineur* — — *majeur*
— *augmenté* — — *diminué*
— *diminué* — — *augmenté*

52. — Tous les intervalles qui ont une tonique comme basse (note grave) sont justes ou majeurs (§ 59 et 62)

Exemple en prenant DO pour Tonique (§ 59-*a*)

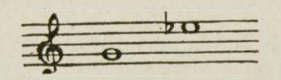


DO, RÉ	seconde	majeure
DO, MI	tierce	majeure
DO, FA	quarte	juste
DO, SOL	quinte	juste
DO, LA	sixte	majeure
DO, SI	septième	majeure
DO, DO	octave	juste

Pour connaître la qualité d'un intervalle.

53. — RÈGLE : *Pour connaître la qualité d'un intervalle :* Il faut considérer la note grave de l'intervalle comme une tonique de gamme majeure et voir si la note supérieure existe telle que dans cette gamme. Si elle peut faire partie de la gamme, l'intervalle sera majeur ou juste. Il serait mineur augmenté ou diminué si une altération quelconque haussant ou baissant la note rendait cet intervalle plus grand ou plus petit d'un demi-ton.

EXEMPLE. — Prenons l'intervalle SOL-MI ♭.



Nous voyons d'abord une sixte. — pour savoir sa qualité, prenons SOL comme la tonique et voyons si le Mi ♭ existe dans la gamme de SOL. — Or dans la gamme de SOL, le MI est naturel ; puisque dans l'exemple le MI est bémol, l'intervalle est donc plus petit d'un demi-ton que ne le serait SOL-MI naturel (Sixte majeure).

Donc SOL MI ♭ est une *sixte mineure.*

Gamme.

54. — On nomme GAMME une série de sons se succèdant conjointement dans un ordre convenu.

Tonalité.

55. — La TONALITÉ est l'ensemble des rapports qui existent entre les notes de la gamme.

56. — La gamme est donc la formule qui représente et résume une tonalité.

57. — Les sons qui composent la gamme sont espacés d'un ton ou d'un demi-ton ; ces tons et ces demi-tons sont du genre *diatonique.*

Gamme diatonique.

58. — On appelle alors GAMME DIATONIQUE une succession de sons conjoints disposés par tons et demi-tons selon les lois de la tonalité.

Degré de la Gamme.

59. — Chaque note ou degré de la gamme porte un nom propre qui indique sa place dans la gamme.

a. — Le 1er degré se nomme *Tonique.*

La Tonique résume le ton. Elle est la résultante finale de l'impression produite par une succession mélodique de plusieurs sons.

b. — Le 2me degré se nomme *Sus-Tonique.*

Au-dessus de la Tonique.

c. — Le 3me degré se nomme *Médiante.*

Entre la Tonique et la Dominante, les deux notes principales de la gamme.

d. — Le 4me degré se nomme *Sous-Dominante.*

Sous la Dominante

e. — Le 5me degré se nomme *Dominante.*

Ainsi appelée parce qu'elle domine la Tonalité, c'est la note la plus importante de la gamme après la Tonique.

f. — Le 6me degré se nomme *Sus-Dominante.*

Au-dessus de la Dom nante

g. — Le 7me degré s'appelle *Sensible.*

Le nom lui vient de sa grande affinité pour la Tonique vers laquelle elle tend toujours à monter.

Le 8me degré enfin se nomme *Octave.*

Modes.

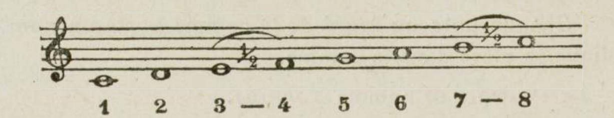
60. — L'ordre dans lequel sont disposés les tons et les demi-tons formant la gamme, constitue les MODES.

61. — Il y a deux modes :
Le mode *majeur* et le mode *mineur.*

Il y a donc deux sortes de gammes et leur différence consiste dans l'ordre où sont placés les tons et les demi-tons.

Gamme majeure.

62. — La GAMME MAJEURE contient cinq tons et deux demi-tons, les demi-tons placés entre les 3me et 4me degrés et entre les



7me et 8me.

Gamme mineure.

63. — La GAMME MINEURE contient trois tons, trois demi-tons et une seconde augmentée, les demi-tons placés entre les 2me et 3me



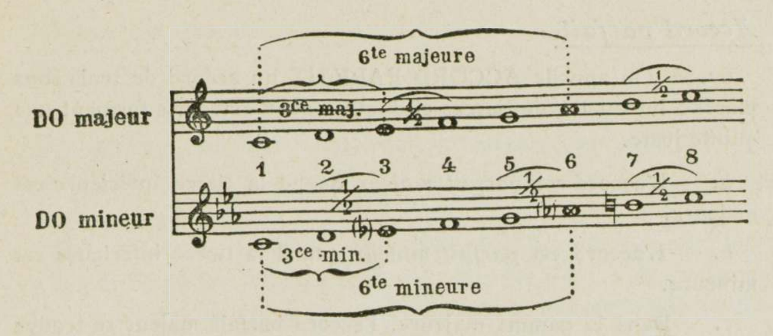
5me et 6me, 7me et 8me degrés. La seconde augmentée (un ton et un demi-ton) entre les 6me et 7me degrés.

64. — Dans la gamme majeure, le 3me et le 6me degré forment avec la Tonique les intervalles de tierce *et* sixte *majeures.*

Ces mêmes degrés dans la gamme mineure forment avec la Tonique les intervalles de 3ce *et de* 6te *mineures.*

Notes modales.

Sauf ces deux notes (tierce et sixte) tous les autres degrés sont semblables. Elles caractérisent donc le *mode* et pour cette raison



prennent le nom de NOTES MODALES.

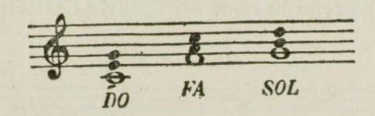
65. — Chacun des degrés de la gamme peut être le point de départ ou mieux, la Tonique d'une gamme majeure ou mineure ; et pour que ces gammes construites sur ces nouvelles toniques soient majeures ou mineures, il faudra que ces gammes soient composées d'autant de tons et de demi-tons que l'exigent les modes majeur ou mineur, et que les intervalles soient disposés dans l'ordre voulu (1).

Notes tonales.

66. — Dans la gamme majeure il y a trois notes qui sont appelées NOTES TONALES.

Ce sont : la première (Tonique)
— la quatrième (Sous-dominante)
— la cinquième (Dominante)

Les accords parfaits majeurs de chacun de ces degrés contiennent toutes les notes de la gamme. Ces degrés sont les sons générateurs et pour cette raison nommées NOTES TONALES.



Dans ces trois accords on trouve la gamme complète : DO, RÉ, MI, FA, SOL, LA, SI.

(1) Voir la notice sur le système musical du plain-chant à la fin du volume.

Accord parfait.

67. — On appelle ACCORD PARFAIT un accord de trois sons placés à intervalles de tierces et dont les deux extrêmes forment une quinte juste.

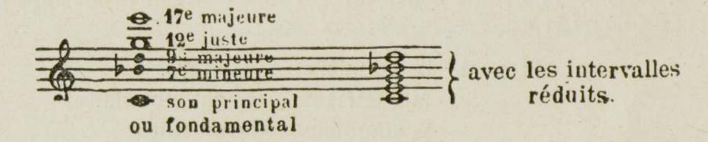
a. — L'accord est *parfait majeur* quand la tierce inférieure est majeure.

b. — L'accord est *parfait mineur* quand la tierce inférieure est mineure.

c. — Dans la gamme majeure, l'accord parfait majeur se trouve sur les 1er, 4me, et 5me degrés (notes tonales) ; et dans la gamme mineure sur les 5me et 6me degrés.

d. — L'accord parfait mineur se trouve dans la gamme majeure sur les 2me, 3me et 6me deqrés ; et dans la gamme mineure sur le 1er et 4e degrés.

COMPLÉMENT. — En faisant fortement vibrer une corde harmonique on perçoit d'abord un son principal, puis plusieurs autres sons nommés concomittants ou aliquotes du son principal. Ces derniers sont la tierce et la quinte du son principal, mais ils se produisent aux intervalles de douzième et dix-septième. On entend de plus très faiblement, comme en écho, la septième mineure et la neuvième majeure.



Tétracorde.

68. — La gamme majeure se divise en deux fragments semblables de quatre notes, chacun de ces deux fragments contient deux tons et un demi-ton et prend le nom de TÉTRACORDE (1).



(1) Du grec TÉTRA, quatre ; CHORDE, corde ou son

Formation des nouvelles gammes avec les dièses.

Dans chacun de ces tétracordes le demi-ton est placé entre la 3me et la 4me note, ces deux tétracordes sont séparés par un ton.

69. — Les gammes majeures avec dièses ou bémols dérivent toutes de cette gamme d'Ut.

Le 2me Tétracorde de la gamme d'UT : Sol, La, Si, Do, sert de 1er à la gamme de Sol, et dans le 2me Ré, Mi, Fa, Sol : le Fa est haussé par un dièse pour que ce deuxième tétracorde soit semblable au premier.



70. — Le 2me Tétracorde de la gamme de SOL : Ré, Mi, Fa ♯, Sol, sert de 1er à la gamme de Ré, et dans le 2me tétracorde de cette nouvelle gamme La, Si, Do, Ré, il faut encore hausser le Do par un dièse pour que ce second tétracorde soit semblable au premier.



71. — Et ainsi de suite pour toutes les gammes avec dièses, le 2me Tétracorde d'une gamme servant toujours de premier à la gamme suivante, on aura successivement les gammes de

LA	majeur avec	3	dièses	Fa ♯, Do ♯, Sol ♯.
MI	—	4	—	Fa ♯, Do ♯, Sol ♯, Ré ♯.
SI	—	5	—	Fa ♯, Do ♯, Sol ♯, Ré ♯, La ♯.
FA ♯	—	6	—	Fa ♯, Do ♯, Sol ♯, Ré ♯, La ♯, Mi ♯.
DO ♯	—	7	—	Fa ♯, Do ♯, Sol ♯, Ré ♯, La ♯, Mi ♯, Si ♯.

72. — Il faut remarquer que le dernier dièse se trouve toujours sur la note sensible (7me degré),

Règle du ton
avec les dièses.

72 *bis.* — RÈGLE : *Pour trouver le ton avec les DIÈSES,* il faut prendre comme TONIQUE la note qui suit d'un demi-ton le dernier dièse.

Enchaînement des Gammes avec DIÈSES.



Ordre des dièses.

73. — Les dièses se succèdent donc dans l'ordre suivant : Fa ♯, Do ♯, Sol ♯, Ré ♯, La ♯, Mi ♯, Si ♯. Soit de quintes en quintes (de 5 notes en 5 notes) en montant.

On les place ainsi sur la portée.



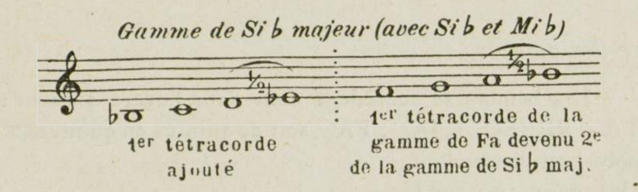
Formation des nouvelles gammes
avec les bémols.

74. — Pour la formation des gammes avec bémols, c'est le 1er Tétracorde de la gamme d'UT ; Do, Ré, Mi, Fa, qui sert de second à la gamme de Fa et dans le 1er tétracorde de cette nouvelle gamme

Fa, Sol, La, Si : le Si est baissé avec un bémol pour que ce premier tétracorde soit semblable au 2me



75. — Le 1er tétracorde de cette nouvelle gamme de FA : Fa, Sol, La, Si ♭, sert de second à la gamme de SI ♭ et dans le 1er tétracorde de cette nouvelle gamme de SI ♭ : Si ♭, Do, Ré, Mi ; le Mi est baissé avec un bémol pour que ce premier tétracorde soit semblable au 2me.



76. — Et ainsi de suite pour toutes les gammes avec bémols, le 1er Tétracorde de ces gammes servant toujours de deuxième à la gamme suivante.

On aura successivement les gammes de :

MI ♭	majeur avec	3	bémols	Si ♭, Mi ♭, La ♭.
LA ♭	—	4	—	Si ♭, Mi ♭, La ♭, Ré ♭.
RÉ ♭	—	5	—	Si ♭, Mi ♭, La ♭, Ré ♭, Sol ♭.
SOL ♭	—	6	—	Si ♭, Mi ♭, La ♭, Ré ♭, Sol ♭, Do ♭.
DO ♭	—	7	—	Si ♭, Mi ♭, La ♭, Ré ♭, Sol ♭, Do ♭, Fa ♭

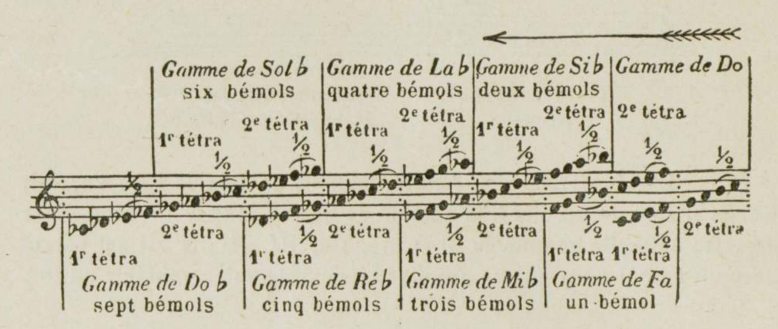
77. — Il faut remarquer que le dernier bémol altérant la 4me note du 1er tétracorde se trouve être sur la sous-dominante de la gamme.

Règle du ton avec les bémols.

77 *bis.* — RÈGLE : *Pour trouver le ton avec les BÉMOLS*, il faut prendre comme TONIQUE la quarte (4 notes) au-dessous du

dernier bémol ou bien, l'avant dernier bémol si il y en a plusieurs (puisque l'avant dernier bémol se trouve être l'octave supérieure de la Tonique).

Enchaînement de la gamme avec BEMOLS.



Ordre des bémols.

78. — Les bémols se succèdent donc dans l'ordre suivant : SI ♭, MI ♭ LA ♭, RÉ ♭ SOL ♭, DO ♭, FA ♭, soit de quintes en quintes (5 notes en 5 notes) en descendant.

On les place ainsi sur la portée.



Enharmonie.

79. — L'ENHARMONIE est la synonymie qui existe entre deux notes produisant le même son, mais n'ayant pas le même nom.

do ♯, ré ♭ — fa ♯, sol ♭, etc.

Gammes enharmoniques.

80. — On appelle GAMMES ENHARMONIQUES deux gammes synonymes ayant les mêmes sons, mais n'ayant pas les mêmes noms.

Voir dans le tableau des gammes relatives pages 40 et 41.

la gamme de	Si	majeur	enharmonique	Do ♭	majeur
—	Fa ♯	—	—	Sol ♭	—
—	Do ♯	—	—	Ré ♭	—

la gamme de	Sol ♯	mineur	enharmonique	La ♭	mineur
—	Ré ♯	—	—	Mi ♭	—
—	La ♯	—	—	Si ♭	—

81. — Les altérations s'emploient de deux manières :

Accidents.

a. — 1° Elles s'emploient dans le courant d'un morceau, placées seulement devant les notes qu'elles doivent altérer. Placées ainsi, les altérations n'ont d'effet que sur les notes de même nom qui suivent dans la même mesure. *(Voyez mesures* § 89*)*.

Elles prennent le nom d'ACCIDENTS.

Les accidents ne modifient nullement la tonalité d'un morceau et servent à colorer la mélodie en introduisant dans la phrase des sons étrangers à la tonalité ; et servent quelquefois à amener une modulation *(voyez modulation,* § 125*)* soit passagère, soit définitive.

Armature de la clef.

b. — 2° Au commencement d'un morceau de musique, contre la clef. — C'est ce qu'on appelle ARMATURE DE LA CLEF.

Dans ce cas, elles altèrent toutes les notes du même nom pendant toute la durée du morceau.

Les altérations à la clef modifient la tonalité et font partie intégrante de cette tonalité, comme il vient d'être dit dans la formation et l'enchaînement des gammes. L'effet des altérations à la clef peut être modifié momentanément au cours du morceau par d'autres altérations qui, elles, ne seront qu'accidentelles et n'auront d'effet que pour les notes de même nom qui suivraient cette ou ces altérations dans la même mesure *(Voyez mesures* § 89.*)*

Signes complémentaires.

82. — La durée des notes et des silences peut être modifiée au moyen de signes particuliers qu'on pourrait appeler COMPLÉMENTAIRES car ils ont pour fonction de compléter le système musical en ce qui concerne la valeur des notes et des silences.

Ces signes sont : Le *point* et le *double point*, la *liaison*, le *point d'orgue* ou *d'arrêt*.

Le point.

83. — Le POINT placé après une note augmente sa durée de la moitié de sa valeur.

Une blanche qui vaut 2 noires, si elle est pointée en vaudra 3. De même une noire qui vaut 2 croches, en vaudra 3 si elle est pointée, etc.

Exemple :

Le double-point.

84. — Quelquefois, on se sert d'un deuxième point après le premier. Dans ce cas le DOUBLE POINT augmente la durée de la note pointée de la moitié de la valeur du premier point.

Une blanche avec le double point vaudra trois noires et une croche, la croche étant la moitié de la noire ajoutée par le premier.

Exemple :

Une noire avec double point vaudra trois croches et une double croche, la double croche étant la moitié d'une croche.

85. — Les Silences peuvent se pointer comme les notes, l'effet est naturellement le même.

Liaison.

86. — La LIAISON ⌒ s'emploie pour joindre deux ou plusieurs notes de même nom, c'est-à-dire n'en faire qu'une en réalité en augmentant la première de la durée de la seconde.

Une blanche liée avec une noire durera autant que les deux notes prises séparément, mais la seconde note (la noire) ne sera pas exprimée séparément et ne sera que la continuation de la blanche.

a. — La liaison peut unir deux notes de noms différents donnant le même son.

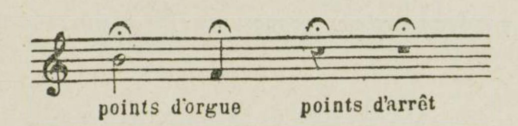


b. — La liaison peut s'employer pour plusieurs notes de suite et peut prolonger un son d'un mesure dans les suivantes et faire ainsi durer, par exemple, une note six temps, quand bien même la mesure ne serait qu'à deux temps (voir mesures et temps § 89, § 91.)

86 *bis*. — La liaison s'emploie aussi comme moyen d'expression, signifiant que les sons qu'elle couvre doivent être liés et non détachés. Ce signe a surtout son importance pour les instruments à cordes où son emploi est significatif et des plus important.

Point d'Orgue.

87. — Le POINT d'ORGUE 𝄐 placé au-dessus ou au-dessous d'une note indique qu'il faut tenir, c'est-à-dire prolonger le son. La durée d'un point d'orgue est indéterminée ; le goût et les exigences du style, seuls peuvent la régler. On place le point d'orgue indifféremment sur toutes les valeurs de note.



Point d'arrêt.

88. — Le même signe placé au-dessus ou au-dessous d'un silence indique également que le silence doit être prolongé comme le serait une note accompagnée du même signe. Sur un silence ce signe prend le nom de POINT D'ARRÊT.

Mesure.

89. — On divise un morceau de musique en parties égales, c'est-à-dire en parties renfermant la même somme de durées en valeurs de notes ou de silences. Ces divisions se nomment MESURES.

Barres de mesures.

90. — Les mesures se séparent les unes des autres par de petites barres verticales dites BARRES DE MESURES.

Temps.

91. — Les mesures se subdivisent elles-mêmes en parties égales appelées TEMPS. Les temps sont alors représentés par les notes ou par les silences. Les mesures se divisent en 2, 3 ou 4 temps.

Temps forts.

92. — Les temps impairs sont nommés TEMPS FORTS dans les mesures à 2 et 4 temps, ainsi que le 1er temps dans la mesure à 3 temps.

Temps faibles.

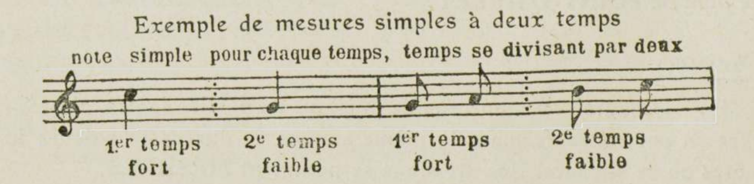
93. — Les temps pairs sont nommés TEMPS FAIBLES excepté dans la mesure à 3 temps où les 2me et 3me temps sont faibles tous les deux.

94. — Il y a deux espèces de mesures ; les *mesures simples* et les *mesures composées.*

Mesures simples.

95. — Les MESURES SIMPLES sont celles dont les temps peuvent se diviser par *deux* ou être représentés par une *note simple*, on les nomme aussi *mesures binaires* (à temps binaires.)

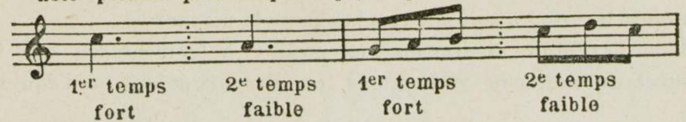
Exemple de mesures simples à deux temps



Mesures composées.

96. — Les MESURES COMPOSÉES sont celles dont les temps peuvent se diviser par *trois* ou être représentés par une *note pointée*. On les nomme également mesures ternaires (à temps ternaires.)

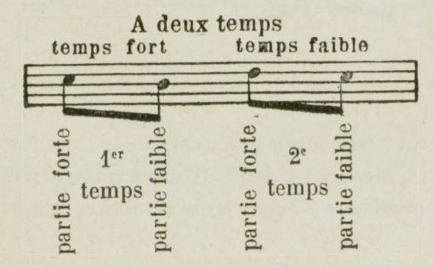
Exemple de mesures composées à deux temps



Parties fortes et faibles des temps.

97. — Dans la Composition des temps des mesures simples ou composées, la partie du temps qui tombe sur le temps même est la PARTIE FORTE du temps et la partie comprise entre chaque temps forme la PARTIE FAIBLE du temps.

98. — Il y a donc les temps forts et les parties fortes des temps et les temps faibles et les parties faibles des temps.



Indication de la mesure.

99. — On indique les mesures par des chiffres ou des fractions qui se placent en tête du morceau. La fraction indicatrice est une fraction de ronde, laquelle étant la plus grande valeur de note est prise comme unité. Les chiffres indicateurs employés en place de fractions ne le sont que par exception (§ 102).

100. — De même qu'en arithmétique, le numérateur de la fraction indique la *quantité* de notes pour la mesure et le dénominateur la qualité (*la valeur*) de ces notes.

En musique, les deux chiffres formant la fraction ne sont pas séparés par un trait comme en arithmétique.

a. — Ainsi $\genfrac{}{}{0pt}{}{2}{4}$ indique qu'il faut dans la mesure deux notes étant chacune le quart d'une ronde, soit deux noires. — $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{8}$ veut dire six huitièmes de ronde, soit six croches pour la mesure.

Dans l'exemple ci-dessous de mesure à $\genfrac{}{}{0pt}{}{2}{4}$ il faudra que les mesures du morceau contiennent toutes deux noires ou l'équiva-



lent de deux noires, soit en notes, soit en silences, c'est une mesure simple à deux temps.

b. — Dans ce dernier exemple a $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{8}$ il faudra que toutes les mesures



contiennent six croches ou l'équivalent de six croches, soit en notes soit en silences.

C'est une mesure composée à deux temps.

Il y a plusieurs mesures à deux, trois et quatre temps simples, de même il y en a plusieurs à deux, trois et quatre temps composés.

Tableau des mesures.

101. — Pour en donner la nomenclature, on a souvent fait dériver es mesures composées des mesures simples dont le temps renferme la même figure de note. Ainsi la mesure simple avec une noire par temps aura pour mesure composée ou Correspondante, celle dont le temps sera une noire pointée et ainsi de suite.

Nous nous bornons à donner un tableau sur lequel on se rendra compte des différentes mesures en se rappelant toutefois la valeur relative de chaque figure de note par rapport à la ronde.

Les mesures indiquées en gros caractères sont les seules employées dans la pratique.

Tableau des Mesures

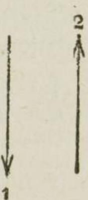
	Simples			Composées		
	2 temps	3 temps	4 temps	2 temps	3 temps	4 temps
𝅝 = 1	$\frac{2}{1}$	$\frac{3}{1}$	$\frac{4}{1}$	$\frac{6}{1}$	$\frac{9}{1}$	$\frac{12}{1}$
𝅗𝅥 = $\frac{1}{2}$	($2\ \frac{2}{2}$ ¢)	($\frac{3}{2}$)	$\frac{4}{2}$	$\frac{6}{2}$	$\frac{9}{2}$	$\frac{12}{2}$
𝅘𝅥 = $\frac{1}{4}$	($\frac{2}{4}$)	($\frac{3}{4}$)	($4\ \frac{4}{4}$ C)	($\frac{6}{4}$)	$\frac{9}{4}$	$\frac{12}{4}$
𝅘𝅥𝅮 = $\frac{1}{8}$	($\frac{2}{8}$)	($\frac{3}{8}$)	($\frac{4}{8}$)	($\frac{6}{8}$)	($\frac{9}{8}$)	($\frac{12}{8}$)
etc	etc.	...	...	...	...	...

102. — Pour la mesure simple à deux temps $\frac{2}{2}$ on écrit simplement 2 ou bien ¢. Pour la mesure simple à quatre temps $\frac{4}{4}$ on écrit 4 ou bien C. Ce sont, les deux seules *exceptions*, toutes les autres mesures s'indiquent par une fraction de ronde comme il est dit plus haut.

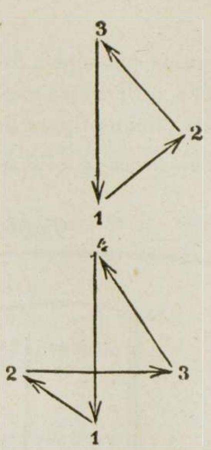
EMPLOI DU TABLEAU. — Prenons $\frac{3}{4}$, mesure à 3 temps simples — le quart équivalant à une noire, il y aura 3 noires par mesure, une par temps, comme on peut mettre 2 croches pour une noire, le temps peut se diviser par 2, c'est donc bien une mesure simple.

Battre la mesure.

103. — Les temps de la mesure s'indiquent avec la main, et BATTRE la mesure, c'est en indiquer la durée

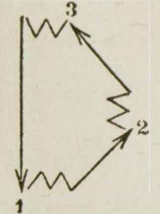


a. — La mesure à 2 temps se bat:
le 1er temps en bas.
— 2me temps en haut.



b. — La mesure à 3 temps se bat :
le 1er temps en bas.
— 2me temps à droite.
— 3me temps en haut.

c. — La mesure à 4 temps se bat :
le 1er temps en bas.
— 2me temps à gauche.
— 3me temps à droite.
— 4me temps en haut.



d. — Il est d'usage dans les mouvements lents particulièrement dans les mesures composées de décomposer les temps, c'est-à-dire de battre chaque tiers de temps.

REMARQUE. — Quelle que soit la mesure, le 1er temps est toujours en bas, et le dernier toujours en haut.

104. — Il n'y a en réalité que trois mesures : à 2, à 3 et 4 temps. Quelques auteurs ont écrit à 5 et même à 7 temps, mais ce sont plutôt des rythmes nouveaux faisant alterner un $\frac{3}{4}$ avec un $\frac{2}{4}$ ou un C avec un $\frac{3}{4}$ (1).

Gammes relatives.

105. — On nomme GAMMES RELATIVES, deux gammes ; l'une majeure, l'autre mineure qui ont la même armature à la clef.

Les gammes majeures ont toutes une gamme mineure relative, de même les gammes mineures ont par réciprocité une gamme majeure relative.

(1) Nous pouvons citer comme exemple la 2me phrase de la cavatine (2me acte) de la *Dame Blanche*, à 5 temps, de Boïeldieu (*Déjà la nuit*). Le célèbre Duo de *Mireille*, de Gounod également à 5 temps (*O Magali*). Air de Ballet de la *Vie pour le Tzar*, à 5 temps de Glinka, opéra Russe. — Scherzo de la *Symphonie pathétique*, à 5 temps de Tchaïkowski.

106. — La différence entre ces deux gammes consiste en ce que : Si la Dominante (5me note) du mode majeur est haussée par un accident d'un demi ton, elle devient la sensible de la gamme mineure relative, et au lieu d'être dans le mode majeur indiqué par l'armature de la clef, on est dans le mode mineur relatif.

Règle pour la recherche du mode.

RÈGLE. — Quand on recherche la tonalité d'un morceau, il faut d'abord chercher le mode majeur qui est constitué par les altérations qui sont à la clef (§ 72 *bis* pour les dièses et § 77 *bis* pour les bémols). Puis examiner si dans le courant du morceau la dominante est juste ou si elle est haussée par un accident. — Si cette dominante est juste, on est dans le mode majeur et la note finale du morceau à la basse, qui est la tonique confirme la recherche. — Si au contraire cette dominante est altérée par un accident qui la hausse d'un demi-ton, elle devient comme il est dit ci-dessus (§ 106) la note sensible du relatif mineur. On est alors dans le ton mineur relatif. Voir également la note finale de la basse qui est toujours la Tonique.

107. — L'altération transformant la dominante du majeur en sensible du relatif mineur n'est jamais à la clef.

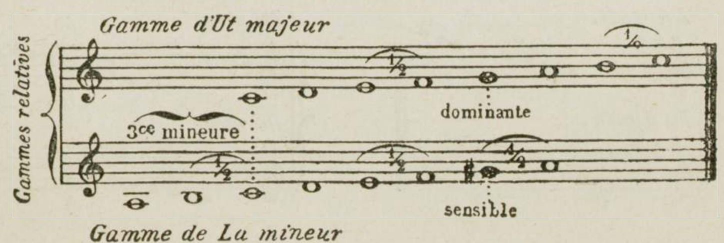
108. — La Dominante du mode majeur peut-être haussée de trois manières suivant les tonalités.

1° par un Dièse si la Dominante est naturelle.

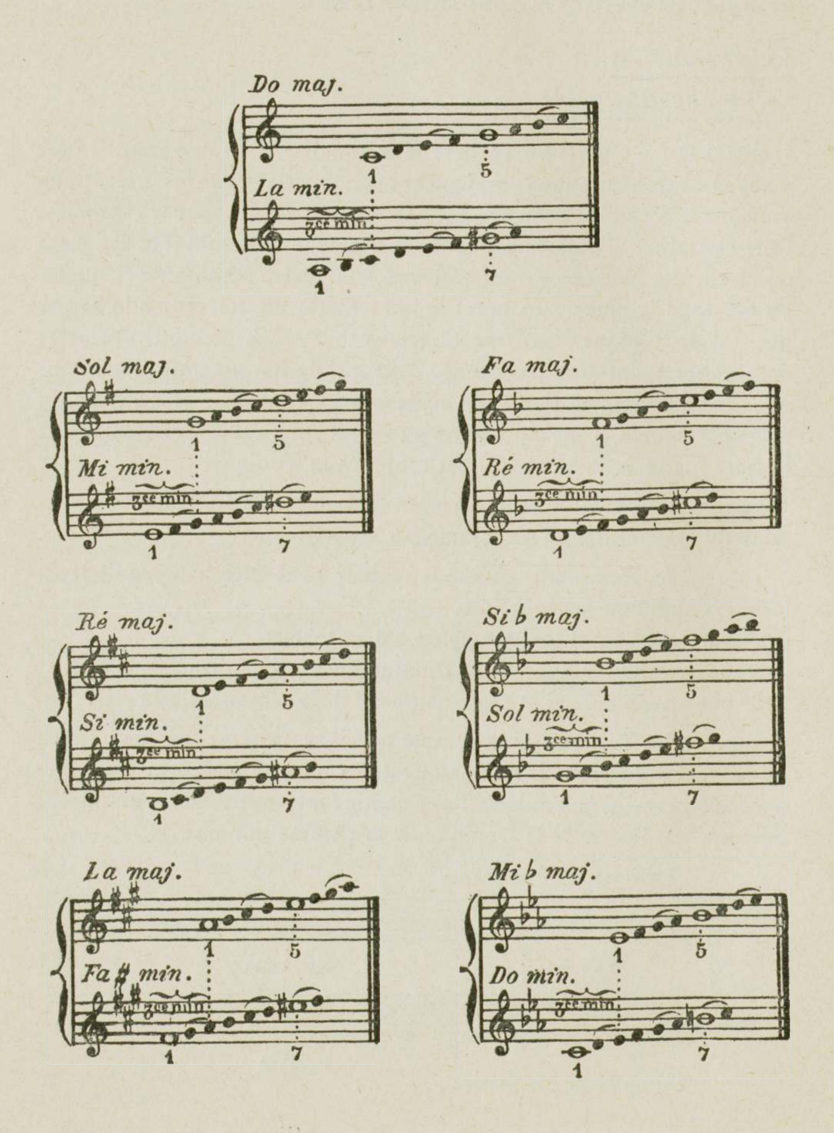
2° par un double Dièse si la Dominante est déjà diésée à la clef.

3° par un bécarre si la Dominante est déjà bémolisée à la clef.

109. — La Tonique de la gamme mineure relative est une tierce mineure au-dessous de la Tonique de la gamme majeure. On trouvera inversement la Tonique d'une gamme majeure relative une tierce mineure au-dessus de la Tonique de la gamme mineure.



110. — **TABLEAU DES GAMMES RELATIVES** indiquant les Dominantes des modes majeurs devenant sensibles dans les relatifs mineurs, la place respective qu'elles occupent dans l'échelle musicale et indiquant les gammes dites *enharmoniques.*



Mi maj. — Do # min.

La b maj. — Fa min.

Si maj. — Sol # min.

Ré b maj. — Si b min.

Fa # maj. — Ré # min.

Sol b maj. — Mi b min.

Do # maj. — La # min.

Do b maj. — La b min.

Les gammes jointes ainsi sont
Enharmoniques (§ 80)

Gamme chromatique.

111. — On appelle GAMME CHROMATIQUE une gamme qui procède par demi-tons. Elle renferme donc douze demi-tons dont 5 chromatiques (§ 37).



Cette gamme appartient aux deux modes et de fait à tous les tons (*l'orthographe seulement changerait*).

Notation de la gamme chromatique.

112. — Pour l'écrire : en montant on se sert de dièses, et en descendant on emploi les bémols ; il y a cependant une orthographe dont il est préférable de tenir compte.

a. — En *montant :* on n'altère pas le 6me degré (1) de la gamme majeure, c'est le 7me degré que l'on abaisse. De même pour le 1er degré (1) de la gamme mineure, c'est le 2me degré que l'on abaisse.

b. — En *descendant :* on ne baisse pas le 5me degré du mode majeur, mais on hausse le 4me. En mineur, c'est le 6me degré qui est haussé et non le 7me degré qui est baissé (1).



Pour la gamme chromatique, tout en tenant compte de l'orthographe réelle, on est parfois obligé (*suivant les instruments*), de prendre la notation la plus facile à lire et à exécuter.

(1) La raison de ces exceptions relève de l'harmonie. Ces notes ne pourraient faire partie d'accords parfaits majeurs ou mineurs dans lesquels entreraient une des notes de la gamme diatonique ordinaire.

Gammes chromatiques en mineur



Triolet.

113. — Nous savons qu'une valeur de note se subdivise toujours par *deux*.

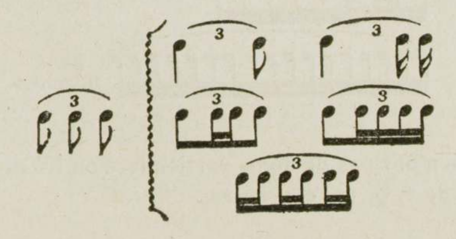
Ainsi une ronde se subdivise en deux blanches, une blanche en deux noires, une noire en deux croches, etc.

114. — Cette division normale est *binaire ;* or, au moyen du TRIOLET, on peut mettre trois blanches pour une ronde, trois noires pour une blanche, trois croches pour une noire, etc.

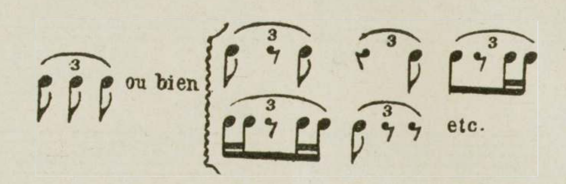
Le *triolet* est donc la *subdivision ternaire (par trois) d'une figure de note quelconque.*

Il s'indique simplement par un 3 placé au-dessus du groupe formant triolet.

115. — Le *triolet* peut ne pas être formé de trois notes égales, mais la somme des valeurs exprimées doit égaler les trois notes formant triolet.



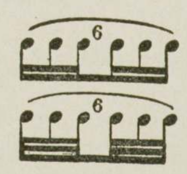
116. — Les Silences peuvent également faire partie d'un triolet en remplaçant les notes dont ils ont la durée.



Double Triolet.

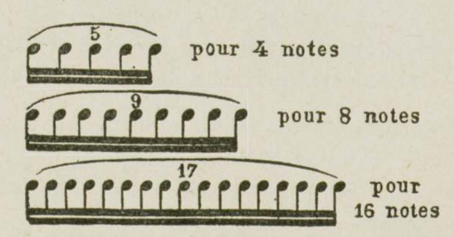
117. — Le DOUBLE TRIOLET ou SIXAIN est la réunion de deux triolets en un seul.

Il s'indique par un 6 placé sur le groupe de notes ou de silences formant *sixain.*



Groupes irréguliers.

118. — On rencontre parfois des groupes dont la division est irrégulière et qui ne correspondent à aucune valeur de note, dans ce cas, on place au-dessus du groupe un chiffre donnant le nombre de notes à exécuter.



Ces groupes n'ont pas de noms particuliers on les nomme simplement groupes de 5, 9, 17, etc. notes.

Syncope.

119. — On entend par SYNCOPE l'effet produit par un son émis sur un temps faible ou sur la partie faible d'un temps qui se prolonge sur le temps fort ou sur la partie forte du temps suivant (§ 92, § 93, § 97).

Syncopes régulières

temps faible — temps fort — ptie fble — ptie fte

120. — La syncope est dite *régulière* si les deux notes qui la forment sont de même durée (*voir l'exemple précédent*), et *irrégulière* si les notes sont de durées différentes.

Syncopes irrégulières



121. — Les temps forts et les parties fortes des temps étant plus accentués que les temps faibles et les parties faibles des temps, l'emploi de la syncope a donc pour effet de *déplacer* l'accentuation au profit du temps faible ou de la partie faible du temps.

Contre-temps.

122. — Le mot CONTRE-TEMPS signifiant contre le temps, est employé pour indiquer l'effet produit par un son émis sur un temps faible ou sur la partie faible d'un temps, mais qui à l'inverse de la syncope, ne se prolonge pas sur le temps fort ou sur la partie forte du temps suivant. Dans ce cas, on place sur ce temps fort ou cette partie forte du temps un silence dont la durée est égale à la note absente.

Contretemps Réguliers



123. — Le contre-temps sera *régulier* si les temps faibles ou les parties faibles des temps représentés en notes sont de même durée que les temps forts ou les parties fortes des temps indiqués en silences, comme dans l'exemple précédent.

124. — Il sera *irrégulier* si les temps faibles ou les parties faibles des temps sont plus nombreux que le temps fort ou la partie forte du temps écrit en silence.



Modulation.

125. — Le passage d'un ton dans un autre ton s'appelle MODULATION.

Les moyens employés pour moduler relèvent de l'harmonie, mais le principe fondamental consiste à introduire dans la phrase musicale les altérations caractéristiques du ton dans lequel on veut aller.

126. — Si la modulation n'est que passagère, on l'indique simplement par les altérations nouvelles devant les notes servant à cette modulation.



127. — Si au contraire la modulation est définitive, on met une double barre de mesure, et on change l'armature de la clef en y



Modulation définitive en la maj.



mettant les altérations de la nouvelle tonalité, et en annulant par des bécarres s'il y a lieu, celles qui faisant partie de l'ancienne, pourraient ne plus faire partie de la nouvelle.

Transposition.

128. — Quand un morceau de musique se trouve être trop élevé ou trop grave pour une voix ou un instrument, on est obligé de le mettre à la portée de cette voix ou de cet instrument, c'est ce qu'on appelle faire une TRANSPOSITION.

En *transposant*, on change donc un morceau de place dans l'échelle musicale soit qu'on l'élève ou qu'on l'abaisse, par conséquent la tonalité change également.

129. — Il y a deux manières de procéder pour faire une transposition.

1° Si on peut écrire le morceau à transposer, il faut mettre à la clef l'armature qui convient à la nouvelle tonalité, puis, tenir compte de la nouvelle tonique, et conserver entre chaque note l'intervalle qui existe entre chaque note du morceau original.

Exemple : Si un morceau écrit en sol majeur doit être abaissé d'un ton, il sera copié en FA. On mettra donc un Si ♭ à la clef à la place du Fa ♯ qu'il y avait en Sol. Et si le morceau commence par



la Dominante Ré, il faudra, en FA, commencer par la Dominante, c'est-à-dire par DO ; et continuer en conservant entre les notes les mêmes intervalles que dans le modèle en Sol.

Comme le ton de FA est un ton au-dessous de SOL, il faudra copier toutes les notes un ton au-dessous dans la transposition.

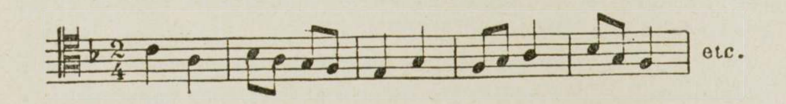
Si il se présente des altérations accidentelles dans le courant du morceau, il faut avoir soin de bien observer les intervalles qu'ils donnent.

2° Si on ne peut pas copier le morceau de musique, il faut alors choisir la clef qui permettra de le lire dans le nouveau ton voulu.

En prenant comme exemple le même morceau que ci-dessus :

Il faut lire le morceau un ton au-dessous, c'est-à-dire que le Ré qui commence doit devenir un Do.

On emploiera donc la clef d'Ut 4ᵐᵉ ligne et on supposera un Si ♭ à la clef en place du Fa ♯ et on lira comme s'il y avait :



Les notes ne changeront donc pas de place et la transposition se trouvera faite par la seule subtitution de la clef d'Ut 4ᵐᵉ ligne à la clef de SOL et de la nouvelle altération.

130. — Il faut noter que dans la transposition, les clefs dont on fera usage ne servent qu'à donner de nouveaux noms aux notes et non pas la place vraie dans l'échelle des sons. Ce dernier moyen exige la connaissance complète de toutes les clefs et ne peut être employé qu'après des études spéciales de solfège.

(Voir le tableau, page 58).

Mouvement.

131. — Le MOUVEMENT en musique désigne le degré de vitesse ou de lenteur dans l'exécution d'un morceau de musique.

Les notes n'ayant entre elles qu'une valeur *relative* qui n'implique pas leur durée réelle, on se sert de termes indiquant les principaux degrés de vitesse ou de lenteur.

132. — On peut diviser ces termes en trois catégories, 1° les mouvements lents, 2° les mouvements modérés, et 3° les mouvements vifs.

Termes de mouvement.

1° Les mouvements lents s'indiquent par :

Largo	qui veut dire	large, très lent.
Larghetto	—	moins large que largo.
Lento	—	lent.
Adagio	—	moins lent que lento.

2° Les mouvements modérés s'indiquent par :

Andante	qui veut dire	modéré (pas de promenade).
Andantino	—	moins lent qu'andante.
Moderato	—	modéré.

3° Les mouvements vifs s'indiquent par :

Allegretto	qui veut dire	moins vite qu'allegro.
Allegro	—	gai, joyeux.
Vivace-vivo	—	vif, alerte.
Presto	—	preste, rapide.
Prestissimo	—	plus vite que presto.

Quelquefois on indique :

Tempo di Marcia	pour mouvement de	marche
— *Mazurka*		mazurke.
— *Valz*	—	valse.

133. — Ces indications sont souvent modifiées dans le courant d'un morceau par les expressions suivantes :

Rallentando	en abrégé	*rall* en ralentissant.
Ritardando	—	*ritar* en retardant.
Ritenuto	—	*rit* retenu.
Slargando	—	*Slarg* en élargissant.
Ad libitum	—	*ad lib* à volonté.
A piacere	—	à volonté.
Accelerando	—	*accel* en accélérant.
Più vivo ; più mosso		plus vif.

Pour revenir au mouvement primitif on mettra :

1° *Tempo* premier mouvement.

Sur un changement de mesure ou de phrase, si les temps doivent avoir la même durée, on mettra :

lo Stesso Tempo le même mouvement.

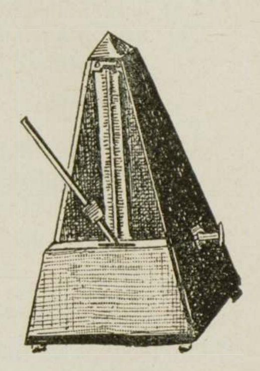
134. — Pour donner plus de précision au mouvement indiqué par les termes que nous venons d'énumérer et qui ne peuvent être des expressions absolues, on emploi une indication dite *métronomique* qui s'ajoute au terme employé.

L'indication métronomique est une figure de note égalant un nombre.

Par exemple (♩ = 60) ce qui veut dire soixante noires à la minute.

Métronome.

135. — Le MÉTRONOME (1) dont on se sert pour obtenir exactement ce mouvement est une petite pyramide quadrangulaire dont le devant, une fois ouvert, laisse voir une tige d'acier oscillant sur un pivot caché et sur laquelle se meut un curseur. Derrière ce balancier, une échelle graduée. En regard de ces numéros on place le curseur d'après l'indication du morceau de musique, et une fois l'appareil mis en mouvement, il donnera par minute le nombre d'oscillations indiquées.



Mouvements mélodiques.

136. — Le mot *mouvement* s'emploie également en musique pour indiquer la direction que prend la mélodie, suivant qu'elle se dirige vers l'aigu ou vers le grave : on dira *mouvement ascendant* ou *mouvement descendant.*

Mouvements harmoniques.

137. — En harmonie le mot s'emploie pour indiquer la marche ou direction respective des différentes partie formant les accords.

(1) Le métronome fut imaginé vers 1815, il porte le nom de Maëlzel qui le perfectionna, mais il fut probablement inventé par Winkel, un Hollandais.

a. — *Mouvement contraire,* si les parties suivent une direction opposée.

b. — *Mouvement parallèle, semblable* ou *direct,* quand les parties suivent la même direction.

c. — *Mouvement oblique* quand une partie monte ou descend et que l'autre reste immobile.

Rythme.

138. — Le RYTHME est la symétrie appliquée au mouvement dont les formes se reproduisent à certains intervalles d'une manière uniforme. C'est la forme cadencée que prend une mélodie ou un accompagnement et qui fait distinguer, même en l'absence de sons, une marche d'une polka ou d'un bolero, une valse d'une tarentelle, etc.

Le *Rythme* est en somme le dessin d'une mélodie. C'est ainsi qu'on désigne la forme d'un morceau en disant : une marche, une polka, une valse, un boléro, etc. ; parce que chacune de ces formes indique un rythme particulier qui sera toujours le même quelle que soit la mélodie.

COMPLÉMENT. — Nous donnons ici quelques explications sur certaines expressions qui, sans faire absolument partie des principes de la théorie musicale s'y rattachent néanmoins.

a. — Par extension, on applique le mot *Rythme* a une application rigoureusement exacte des valeurs de notes et de silences dans une exécution.

Lecture rythmique.

b. — On nomme LECTURE RYTHMIQUE une lecture faite en mesure en nommant les notes, mais sans leur donner d'intonation.

Solfier.

c. — SOLFIER ou SOLMISER (solmisation), est une lecture faite en donnant l'intonation aux notes en même temps que le rythme.

Vocaliser.

d. — VOCALISER (vocalisation). C'est donner l'intonation aux notes, sans les nommer. — On vocalise sur une voyelle ou diphthongue quelconque, généralement sur A.

Prosodier.

e. — PROSODIER veut dire mettre des paroles sous les notes formant une mélodie.

Psalmodier.

f. — PSALMODIER tient du chant et du parlé, en ce sens que l'on chante, mais en gardant la même note, c'est comme un récit uniforme, tels sont certains chants exécutés dans les cérémonies religieuses

Ornements.

139. — En théorie, on appelle ORNEMENTS des notes écrites à côté des notes principales formant la phrase musicale et destinées à agrémenter la mélodie en lui donnant plus de légèreté, plus d'éclat, quelquefois même un caractère particulier.

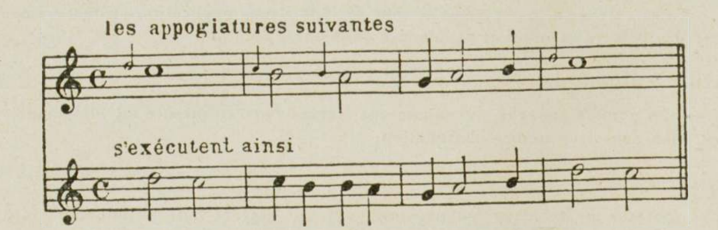
Afin d'éviter la complication de l'écriture, ces *ornements* sont écrits en petites notes (*comme hors texte*) et l'exécution en est toute conventionnelle.

Les principaux ornements employés sont : l'*Appogiature*, le *Trille*, le *Mordant*, la *petite note*, le *Grupetto*, l'*Arpègé*, la *Cadenza* ou point d'orgue et les *broderies* ou fioritures.

Appogiature.

140. — L'APPOGIATURE est une note d'ornement qui se place avant la note principale, soit au-dessus, soit au-dessous à l'intervalle d'un ton ou d'un demi-ton et sur laquelle on doit appuyer le son, ainsi que son nom l'indique (*appogiare, signifiant appuyer*).

Elle s'écrit avec une petite note qui est toujours moitié de la note principale et doit, dans l'exécution, être d'une durée égale à la note



principale, sa valeur étant prise sur la note qu'elle précède. Dans la musique moderne, on écrit le plus souvent l'appogiature en note ordinaire.

Trille.

141. — Le TRILLE est un mouvement alternatif sur deux notes voisines d'un ton ou d'un demi-ton. Il s'indique par tr ~~~~ placé sur la note principale. Il y a dans le trille ; la *préparation*, l'*effet* et la *résolution*.

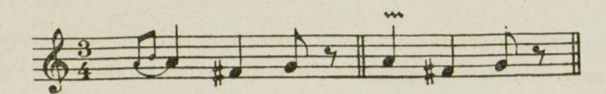
La *préparation* comme la *résolution* s'écrivent le plus souvent en petites notes.



La préparation peut être supérieure ou inférieure à la note principale sur laquelle se *bat* le trille.

Mordant.

142. — Le MORDANT prend sa valeur sur la note devant laquelle il est placé. Il est formé de deux petites notes conjointes dont la première est généralement la même que la note principale.

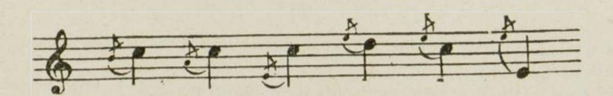


Son exécution est très brève et sa valeur est prise sur la note réelle. On en abrège quelquefois l'écriture en mettant ce signe ⁓ sur la note principale. C'est comme un fragment de trille.

Petite note.

143. — La PETITE NOTE qui n'est pas mesurée, se place devant une note principale et s'indique par une petite croche barrée. L'intervalle entre la petite note et la note principale n'est pas fixe.

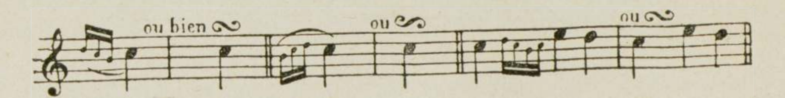
Elle s'exécute légèrement et rapidement et peut être supérieure ou inférieure.



Grupetto.

144. — Le GRUPETTO est, ainsi que son nom l'indique, un petit groupe de trois, quatre ou cinq petites notes placé devant une note

ou entre deux notes. Il est composé de notes dont le dessin tourne autour de la note principale. Il est supérieur et s'indique par le signe ou inférieur et s'indique par . — Si une des notes



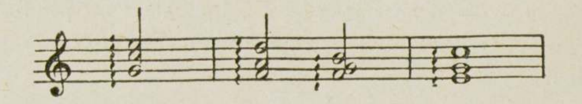
du groupe est altérée, on l'indique par un accident placé au-dessus ou au-dessous du signe, suivant que la note à altérer sera supérieure ou inférieure à la note qui précédera le groupe.



L'exécution du groupe est lente ou rapide suivant le *caractère* (1) du morceau. Quand il est placé entre deux notes, la valeur du groupe est toujours empruntée à la première.

Arpègé.

145. — L'arpège (arpa-harpe) qui est une manière d'articuler successivement les notes formant un accord se note suivant les cas en notes longues ou brèves, mais quelquefois l'émission des sons de l'arpège se fait presque simultanément et ressemble ainsi plutôt à un roulement des notes de l'accord qu'à un arpège réel. On écrit



(1) Caractère ou style signifie la forme particulière d'une œuvre devant s'adopter à un genre particulier.

On dit style religieux, style militaire, style pastoral, style bouffe, style tragique et demi caractère suivant que la forme musicale se rapporte au genre désigné.

Le style tragique réunit la tristesse à l'énergie et au sublime, le style bouffe joint la gaité à la vivacité, le style demi-caractère est pour les situations moyennes le le style militaire sera martial et dégagé, le style pastoral donnera l'impression de la nature et des scènes champêtres, le style religieux large et plein invite au recueillement. Etc., etc

alors les notes sous forme d'accord que l'on fait précéder du signe et on dit que l'accord est ARPÈGÉ. Il s'exécute toujours en commençant par le grave.

Cadence.

146. — Un ornement qui prend le nom de CADENCE (cadenza) ou point d'orgue était très employé par les virtuoses et se plaçait sur un point d'orgue, d'où son nom. Son écriture se faisait en petites notes à la suite de la note portant le point d'orgue. C'est une suite



d'arpèges ou de gammes, quelquefois modulants, comprenant même des trilles, et qui comme un feu d'artifices de notes vient faire diversion à la phrase du morceau.

Broderies.

147. — Quand un motif revient deux fois de suite, les exécutants ornent quelquefois cette seconde période en brodant sur le motif principal, ces ornements s'écrivent en petites notes et prennent le nom de BRODERIES ou fioritures.

Nuance.

148. — On appelle NUANCE le plus ou moins d'intensité que l'on peut donner aux notes composant une phrase musicale, ces nuances s'indiquent par des termes spéciaux souvent écrits en abrégé et quelquefois même par des signes.

Termes employés.

a. — Voici les plus employés :

Piano . . . . . doux. . . . . ou *P*
Dolce . . . . . — . . . . . ou *P*

Pianissimo . .	très doux . .	ou	*PP*	
Dolcissimo. . .	— . .	ou	*PP*	
Forte	fort	ou	*F*	
Fortissimo. . .	très fort . . .	ou	*FF*	
Mezzo-forte . .	moitié fort. .	ou	*mf*	
Mezza voce . .	à demi voix .	ou	*mezz-v*	
Sotto voce . . .	tout bas . . .	ou	*sott-v*	
Crescendo . . .	en augmentant	ou	*cresc*	<
Decrescendo . .	en diminuant	ou	*decresc*	}
Diminuendo . .	—	ou	*dim*	} >
Calando. . . .	—	ou	*cal*	}
Morendo. . . .	en mourant .	ou	*mor*	
Perdendosi . .	en se perdant.			
Smorzando . .	en s'éteignant			

b. — Pour diverses manières de nuancer ou d'accentuer la note :

Sostenuto . .	sons soutenus . . .	*sost*
Legato . . .	sons liés	*leg*
Staccato . .	sons détachés	*stacc* (. ') sur la note
Pesante. . .	lourd, pesant	*pes*
Leggiero . .	léger	*legg*
Marcato. . .	bien marqué	*marc* (—) sur la note
Rinforzando	en renforçant	*rinfz*
Sforzando .	subitement plus fort	*sforz*

c. — D'autres termes sont aussi employés pour indiquer l'expression ou le sentiment, mais ces termes, quoique italiens, sont très compréhensibles et ne feraient qu'ajouter un énorme vocabulaire inutile : Tels sont par exemple :

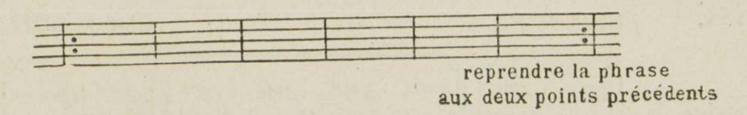
Brillante	pour	brillant
Capricioso	—	capricieux
Patetico	—	pathétique
Religioso	—	religieux
etc.		etc.

149. — Il nous reste maintenant à indiquer l'usage de certains signes ou mots conventionnels.

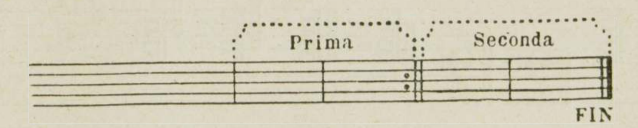
Signes de reprise

150. — Pour recommencer une phrase ou pour se servir de l'ex-

pression employée : faire une REPRISE, on l'indique par deux points placés contre la barre de mesure dans le milieu de la portée.

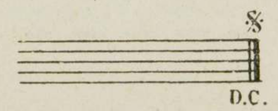


Si, la deuxième fois que l'on exécute la phrase, on doit enchaîner



avec une suite, ou terminer, on l'indique comme dans l'exemple ci-dessus.

La reprise s'indique également par les signes 𝄋 𝄌 placés au-dessus de la portée sur la double barre qui termine la phrase.



Da capo.

151. — Les lettres D C que l'on voit quelquefois au-dessous de la portée ou en dessus (*Voir l'exemple ci-dessus*) sont l'abrégé de l'expression DA CAPO, ces lettres renvoient au commencement du morceau, *Capo* voulant dire tête.

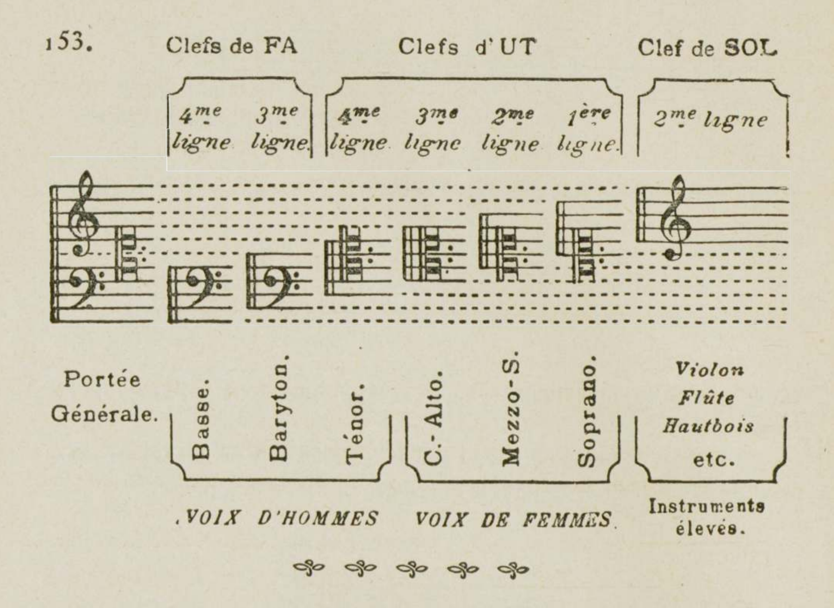
Coda.

152. — Après plusieurs reprises successives, dans certains morceaux tels que les menuets, les rondeaux, etc., on passe pour finir à une phrase finale généralement dénommée CODA de l'italien et qui signifie queue, extrémité, terminaison.



Tableaux des voix humaines.

153.



❧ ❧ ❧ ❧ ❧

Transposition par l'emploi des différentes clefs

154.



❧ ❧ ❧ ❧ ❧



NOTICE SUR LE PLAIN-CHANT

Les Grecs nous ont laissé des données sérieuses sur leur système musical, et l'Eglise traversant les âges leur a emprunté certaines formules, desquelles est né le plain-chant ecclésiastique, qui a, lui, ses modes constituant un système musical particulier ayant avec notre manière actuelle des rapports très étroits, car il ne faut pas l'oublier, c'est ce système développé, amplifié si l'on peut dire qui est le point de départ de notre musique moderne.

La première formule de plain-chant est due à Saint Ambroise, archevêque de Milan (374-397).

Cette formule se composait de quatre séries de huit notes chacune appartenant à l'ordre diatonique lesquelles se rapportaient aux quatre modes les plus usités en Grèce.

Mode DORIEN *Ré, Mi-Fa, Sol, La, Si-Do, Ré.*
— PHRYGIEN *Mi-Fa, Sol, La, Si-Do, Ré, Mi.*
— EOLIEN *Fa, Sol, La, Si-Do, Ré, Mi-Fa.*
— MIXOLIDIEN *Sol, La, Si-Do, Ré, Mi-Fa, Sol.*

Saint Grégoire qui occupa le siège apostolique de 591 à 604 développa ce système en faisant dériver une nouvelle échelle de chacune des quatre premières en prenant pour point de départ la cinquième note de chaque mode.

Chacun des quatre modes primitif s'appelant *mode* AUTHENTIQUE et chaque dérivé *mode* PLAGAL.

1er *mode.* — Authentique (DORIEN). *Ré, mi-fa, sol, la, si-do, ré, mi.*
2me — Plagal *La, si-do, ré, mi-fa, sol, la.*

3me *mode.* — Authentique (PHRYGIEN). *Mi-fa, sol, la, si-do, ré, mi.*
4me — Plagal *Si-do, ré, mi-fa, sol, la, si.*

5me *mode.* — Authentique (EOLIEN). *Fa, sol, la, si-do, ré, mi-fa.*
6me — Plagal *Do, ré, mi-fa, sol, la, si-do.*

7me *mode.*— Authentique (MIXOLIDIEN). *Sol, la, si-do, ré, mi-fa, sol.*
8me — Plagal *Ré, mi-fa, sol, la, si-do, ré.*

Chaque mode authentique et son dérivé ont la même *finale* (ce que nous appelons *tonique*) qui est le premier degré de l'authentique.

La *Dominante* est le cinquième degré dans le mode authentique et le sixième dans le mode plagal ; à moins que ces cinquième degré de l'un et sixième degré de l'autre ne soient un SI, et aussi lorsque l'échelle commence par un Si.

Le Si n'avait pas de nom dans le plain-chant et la note ne comptait pas.



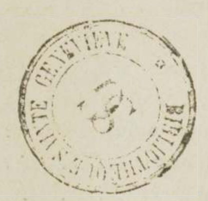


TABLE DES MATIÈRES

par ordre alphabétique







Poitiers. — Société française d'Imprimerie.

OUVPAGES D'ENSEIGNEMENT MUSICAL

Chez E. FROMONT, Éditeur, 44, r. du Colisée (Faub. St-Honoré)

SOLFÈGES ET VOCALISES

BRODY (A.) Solfège des Commençants.
1re Partie, cartonnée 1 50
2me Partie, — . . . . 1 »
Complet 2 50
— Solfège pratique cours supérieur.
1re Partie, cartonnée . . . . » 75
Complet 3 50
— Petits Devoirs de musique et de Dictées . . » 50
— Devoirs de musique à l'usage des cours moyens et supérieurs . . . . » 75
— 110 Petits Devoirs de solfège théorique . . » 30
DUVERNOY (Ed.) 12 Etudes pour le chant de A. Révial *(Ouv. ad. au Conservatoire)*.
1 soprano ou ténor . . . . 5 »
2 mezzo ou contralto . . . . 5 »
3 baryton ou basse . . . . 5 »
ESCALAÏS et GRANIER. Exercices pour la voix textes français et anglais *5e édition* . . . . . 5 »
GRANIER (J.) 24 Leçons de solfège à changements de clefs en *écriture manuscrite* . . . 1 50
PICARD (D.) Solfège des Ecoles primaires . . . . 1 »
Le même, cartonné 1 50
— La musique vocale à l'école primaire . . . 2 »
La même, cartonnée 2 50
TERRASSE (Claude) Petit solfège illustré, dessins de Pierre Bonnard *10e mille* . . . . . 3 »

PIANO. — Méthodes et Études

ANTHIOME (E.) Professeur au Conservatoire de musique. L'Art du piano.
— — 1. Méthode théorique et pratique pour les commençants . . . . 4 »
— — 2. 24 Etudes élémentaires très faciles 4 »
— — 3. 24 Etudes élémentaires faciles . . 5 »
— — 4. 24 Etudes du second degré faisant suite aux précédentes, en deux livres, chaque . . . . 4 »
— — 5. 24 Etudes complémentaires difficiles en deux livres, chaque . . 6 »
— Grand exercice spécial au développement des 3e 4e 5e doigts 2 50
— Grand exercice spécial sur l'extension . . 2 50
— — — sur les tierces . . 2 50
— Exercices sur les cinq notes pour égaliser les doigts *(1200 formules)* 2 50
BRODY (A.) Gammes et Arpèges dans tous les tons doigtés pour le piano et classés par ordre méthodiques et progressifs . . . . . 4 »
CAUSSINUS (V.) Solfège-méthode progressif et élémentaire divisé en 4 parties, *chaque* 4 »
complet 12 »
CLEMENTI (M.) Etude journalière de gammes revue par Cramer . . . . 2 »
DUMAS (J.) Gammes perpétuelles de *do* majeur et de *la* mineur pour se familiariser rapidement avec toutes les clefs et transposer facilement du grave à l'aigu . . . . . . 2 »
FANTON (E.) 12 Etudes faciles et sans octaves . . 3 »
GOMION. 15 Etudes récréatives et très faciles . . 4 »
HERZ (H.) 48 petites leçons en deux suites *chaque* 3 »
HUNTEN (F.) Les premières leçons récréatives . 3 »
— 30 petites récréations en deux suites *chaque* 2 »
LEBAILLY (M.) Recueil de gammes avec arpèges et accords dans tous les tons majeurs et mineurs pouvant servir de préludes . 2 50
MANSOUR (A.) Méthode théorique et pratique pour les commençants . . . . 5 »
— 78 Etudes des tonalités et des difficultés spéciales, en deux suites, *chaque* . . . 4 »
MESSEMAECKERS (L.) Introduction aux Etudes des grands Maîtres. 24 Etudes pour piano en deux parties, *chaque* . . . . 4 »
NOLLET op. 25 Etudes de style . . . . 7 »
— op. 43 Etudes mélodiques . . . . 7 »
— op. 80 Etudes artistiques . . . . 7 »
TEDESCO (J.) Trois études de concert . . . . 3 »

MUSIQUE INSTRUMENTALE. — Méthodes

VIOLON

DUMAS (J.) Les Haltères de l'archet.
Le jeu et la méthode . . . . 5 »
Les exercices seuls . . . . 2 »
— Exercices journaliers . . . . 3 »
— Gammes perpétuelles . . . . 1 »
— Gammes pour travailler le staccato . . . . 1 »
OFFENBACH. 24 Etudes caractéristiques. n° 1 pour violon et piano avec un 2e violon *ad lib.* 7 »
— — n° 2 pour deux violons . . . . . 4 »
WIENIAWSKI (H.) op. 18 Etudes caprices pour le violon avec accompagnement d'un second violon en deux livres, *chaque* . . . . . 4 »

VIOLONCELLE

BOHRER. Méthode de Violoncelle 1 50
CHEVILLARD. Méthode complète de Violoncelle . . 7 »
— Petite méthode extraite . . . . 5 »
DOTZAUER (J-F.) 75 Leçons avec accomp. d'un 2e violoncelle en 3 livraisons, *chaque* . 3 »
LEÉ (P.) Le petit ménestrel 24 morceaux gradués et progressifs, en deux suites, *chaque* . 2 »
ROGAT. Mélodies populaires en 2 livraisons, *chaq.* 1 70
SELIGMAN (P.) 33 Récréations faciles avec accompagnement de basse *ad lib* . . . . 2 »

GUITARE

CARULLI. Méthode complète revue et augmentée *18e édit.* avec texte Français et Espagnol 10 »
CAUSSINUS (V.) Principes pour la guitare 1 50

MANDOLINE

CAUSSINUS (V.) Méthode de mandoline . . . . . 4 »

ORGUE OU HARMONIUM

BONNEFOND. Harmonisateur pratique et mécanique du plain chant . . . . 2 »
CALONNE (J-J de) Méthode d'orgue expressif ou harmonium . . . . 4 »
— Introduction facile et précise à la méthode 0 50
— A.B.C. de l'harmonie app. au plain chant 1 50
— Petit guide de l'acc. du chant de l'église . 1 »
— La pratique des modulations 2 25
— Quinze petites études religieuses . . . . . 1 »

INSTRUMENTS A VENT

CAUSSINUS. Solfège-Méthode de cornet à piston, bugle, trompette à piston, alto, baryton, trombone à piston . . . . 12 »
— Solfège-Méthode de basse et trombone à 4 pistons . . . . 12 »
DONJON. Huit études de salon pour flûte seule . . 5 »
DUVERGÈS. Nouvelle méthode de flûte Bœhm cylindrique *6e édition* . . . . 10 »
— *La même,* en anglais . . . . 10 sch.
— Traité de l'articulation pour la flûte Bœhm *(extrait de la méthode)* . . . . 3 »
— Etude des gammes dans tous les tons majeurs et mineurs *(extrait de la méthode)* . . . 3 »
— Traité de l'appogiature, du grupetto, de petites notes, du trille, de l'arpège pour la flûte Bœhm *(extrait de la méthode)* . . . . . 4 »
— Traité du double et du triple coup de langue, du coulé, des points d'orgue pour la flûte Bœhm *(extrait de la méthode)* . . . . 4 »

L'ART DE COMPOSER ET D'EXÉCUTER LA MUSIQUE LÉGÈRE : manuel à l'usage des compositeurs et des pianistes par **MARCAILHOU** (G.) . . . . **5** »

TRAITÉS d'HARMONIE et de COMPOSITION

CLÉRAMBAULT (E.). L'Harmonie pour tous, traité des diff. accords contenus dans la musiq. 3 »
FENAROLI. Cours complet d'harmonie et de haute composition, ouvrage adopté dans les Conservatoires de Naples et de Paris . 12 »
PUIG Y ALSUBIDE. Réalisation des particules et basses chiffrées de Fenaroli . . . . . 6 »

TOUS CES PRIX SONT NETS